

TRANSGRESIONES. CRÍTICA INMANENTE Y TRASCENDENTAL. EL DIFÍCIL PRESENTE DE LA FILOSOFÍA DE LA MÚSICA DE ADORNO¹

RICHARD KLEIN

«La luz de lo indestructible en las grandes obras de arte y en los textos filosóficos es menos la de la vieja y presunta eternidad, que conspira ella misma por la destrucción, que la del futuro» Adorno

Mi artículo presenta reflexiones sobre la actualidad del pensamiento de Adorno, (pero) no desde su génesis ni desde su partidismo objetivo y anticuado ni tampoco desde el *pathos* y la propaganda de un tiempo definitivamente pasado. En otras palabras: interpreto el pensamiento de Adorno como filosofía.

Una filosofía que no se acerca al presente, que no desafía aquí y ahora al pensamiento y no obliga a la discusión, no puede considerarse como tal. No hace falta decir que subyacen al pensamiento condiciones y perspectivas históricas, así como experiencias históricas de todo tipo que repercuten en ella y le son esenciales. Sin el famosa “núcleo temporal de la verdad” [Zeitkern der Wahrheit] no habría contenido de la experiencia del pensar. De la misma manera, se pierde la esencia de una filosofía cuando se la reduce a los lugares históricos en que se ha generado: por ejemplo Escuela de Schönberg, Neomarxismo, Tercer Reich, Hollywood, vanguardias históricas o clásicas, Era Adenauer. La filosofía demuestra su presente, y con ello su autonomía ante su contexto de origen cuando es capaz de dar nuevas respuestas a problemas y a

¹ Publicado originalmente en VV. AA., *Adorno in Widerstret. Zur Präsenz seines Denkens*, Friburgo/Múnich, Alber, 2004. Traducción de Marina Hervás Muñoz (marina.hervas@uab.cat).

preguntas a los que cada vez se confronta. Esto se hace evidente en la revisión del denominado “Año Adorno” y resulta más necesario de lo habitual. Si el jubileo solo hubiese podido reclamar un interés histórico, como lo hicieron un buen número de autores y laureados, toda celebración sería tan superficial, e innecesaria ² como un *talkshow*.

En lo que sigue, quiero explicar porqué la filosofía de Adorno se comporta de otra manera. Para ello, no usaré interpretaciones minuciosas de frases seleccionadas o de secciones de textos, sino que trato de elaborar primero, en la Parte I, un bosquejo o, mejor dicho, un modelo básico plástico, que juega un papel excepcional en el pensamiento de Adorno y que, al mismo tiempo, ofrece un lugar para las cuestiones críticas. Aunque en modo alguno se trata de una metodología. La segunda parte intenta aclarar cómo y por qué la crítica inmanente y trascendente en el pensamiento de Adorno se relacionan entre sí y cómo la hermenéutica social y política de la música podrían legitimarse nuevamente, tras el paso determinante que Adorno se esforzó por dar con contradicciones y con diferente intensidad a lo largo de su vida.

Mi postura al respecto se caracterizaría por lo siguiente: que el pensamiento adorniano no será refutado por la crítica, sino corroborado.

I. Transgresiones³

Utilizo dos reflexiones que representan los dos elementos fundamentales del ya nombrado bosquejo o modelo básico. En primer lugar, con el bosquejo de un filosofar vinculan recíprocamente la música, la ciencia y la teoría filosófica, lo que conoce tan poco la jerarquía como la distinción metodológica de la experiencia del objeto según las exigencias académicas. Este modelo es *conocido*, pero no *reconocido* [*Bekannt – erkannt*] y aún menos pensado hasta sus consecuencias finales. En el año del jubileo se escuchaban muy a menudo

² La expresión que usa es la de “wäre alles Ferien so überflüssig gewesen wie ein Kropf oder eine Talkshow”, que viene a ser algo así como “Más innecesario que el bocio”. Esta expresión es extraña en nuestra lengua y por eso se ha modificado. (Nota de la traductora)

³ “Überschreitungen” es el término que da título al artículo y al hilo conductor de esta sección.

alabanzas sobre cómo el *Meister* había sabido cruzar los límites entre disciplinas de una manera ejemplar. Esto suena poco realista, aunque sea verdad, si se tiene en cuenta que estas transgresiones casi no han tenido impacto históricamente hablando.

En segundo lugar, se trata de una figura en la que parecía que la música ostentaba una primacía, pero que se muestra, mirándola de cerca, como la definición explicativa del primero modelo. Me refiero al momento de una estética «desde abajo», lo que significa una estética que comienza por los trabajos musicales concretos y alcanza sus determinaciones en la experiencia, el análisis y la crítica. La filosofía no debe acudir a las obras musicales aplicando un concepto previo, sino desarrollar explícitamente su especial constitución fenoménica y estructural. Ciertamente es que las posibilidades de articulación del pensamiento deben, como ha sido siempre, estar “ahí”, antes de que se puedan interpretar filosóficamente determinados trabajos. Su cualidad concreta, su fuerza de avance (*aufschließende Kraft*) la ganan no obstante en su ocupación en aquéllas. La experiencia de la obra musical es (incluso aunque Adorno nunca lo haya formulado de esta manera tan tajante) una experiencia filosófica originaria (*philosophische Ursprungserfahrung*). La obra es a fin de cuentas un motivo para el pensar, que en sí mismo no es pensamiento.

Qué y cómo Adorno ha rechazado el “pensamiento del origen”/ “pensamiento originario”⁴ (*Ursprungsdenken*) es algo conocido. Sin embargo, esto no se refuta por los pensamientos expresados aquí. El concepto adorniano de origen es estrecho. Adorno entiende como tal o un elemento primero temporal (*zeitlich Erstes*), por así decirlo primordial (*Allerältestes*) y al mismo tiempo prerracional (*Vorrationalen*), que se repite obligatoriamente en la historia; o un arcaico mecanismo absoluto sin tiempo. Constantemente pasa por alto el origen en sentido del “nacimiento” (*Entspringens*), “aparición” (*Hervorkommen*) y “llegar a ser producido” (*Hervorgebrachtwerden*), también del “comienzo” de algo (que

⁴ Estos dos modelos hacen referencia a dos ocupaciones distintas y dos conceptos diferentes con una larga tradición en la filosofía. A la luz del siguiente párrafo, parece que se trabajan los dos al mismo tiempo. Por eso hemos decidido dejar ambas versiones y su versión alemana. (Nota de la traductora).

está en potencia a cada instante). Esta idea del origen *en* el tiempo que no se puede deducir *del* tiempo (en contraposición a esto se encuentra lo que *surge* del tiempo y lo que queda de ese surgir) fue lúcidamente perfilada por Benjamin en contra el historicismo en su libro sobre el *Trauerspiel*⁵. Aunque Adorno empiece su *Filosofía de la nueva música* con una cita de este fragmento⁶, no le concede la suficiente consideración a la comprensión del origen en Benjamin. Esto corresponde a que en su crítica de la identidad el problema del fundamento (Grund) y la causa (Begründung) queda en un segundo plano frente al enfoque dominante que subsume la impronta y la imposición de los conceptos a las cosas. Al mismo tiempo, hace referencia una y otra vez al origen, al fundamento y a la casualidad. Tal desplazamiento y, a la vez, su acercamiento a lo desplazado lleva a que él no reconozca el problema heideggeriano *como tal*. Su *ethos* del “hundimiento en lo particular” (Versenkung ins Besondere) vive directamente de la atenuación del problema del fundamento de la pregunta: ¿Cómo y de dónde llega lo particular a la apertura de su “Ser”? Para Adorno fue tan importante la individualidad del objeto particular que creyó sólo valorarlo debidamente al reducir la cuestión de su origen a la “nada”. Por eso nunca resolvió realmente la ilusión del objeto final especialmente en la estética. A la inversa, Heidegger estaba a menudo demasiado obsesionado con el acontecimiento del desocultamiento y el ocultamiento del fenómeno, que a veces amenaza con perder la relación con el objeto individual en su sentido histórico concreto. Tampoco no tiene ningún concepto adecuado para lo objetual (Gegenständlichkeit). Mientras que Adorno desplaza el origen en cuanto problema, Heidegger desplaza tendencialmente la mediación. En este sentido, Adorno ha puesto absolutamente el dedo en la llaga con el reproche de la “ontologización de lo óntico” en Heidegger. Sólo se

⁵ Cfr. Benjamin, W., *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, GS I.1, Frankfurt a.M., 1991, pp. 225 y ss. (edición española: *El origen dl drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990). Para el problema de origen en este campo de tensión entre Adorno y Heidegger véanse las conferencias de Tito Wesche, Wolfram Ette y Johann Kreuzer.

⁶ Se refiere a «La historia filosófica en cuanto ciencia del origen es la forma que de los extremos opuestos, de los aparentes excesos de la evolución, da nacimiento a la configuración de la idea como la totalidad caracterizada por la posibilidad de una yuxtaposición plena de sentido de tales contrarios» (Cfr. Benjamin, W., *Schriften* (Escritos), Frankfurt a.M., 1955, vol. 1, p. 163, edición española: *El origen dl drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990, p. 30; y Adorno, Th. W., *Philosophie der Neue Musik*, Frankfurt a. M., 1978, p. 15, ed. esp.: *Filosofía de la nueva música*, Madrid, Akal. 2003, p. 13). [N. de la T.]

compra la evidencia de esta comprensión por la ignorancia total del criticado frente al planteamiento del problema del crítico. Esto es lo que hace tan complicado valorar objetivamente las partes correspondientes de la *Dialéctica negativa* cuando no se quiera llevar a cabo al mismo tiempo con los puntos ciegos de Adorno. De otro lado, Esto hace también urgente leer los textos de Adorno desde aquéllos desplazamientos, aunque eso le suponga al intérprete actuar como si fuera un etnólogo en contra de su propia patria. En este sentido, interpreto el carácter de la experiencia filosófica de las obras de arte en Adorno como origen o inicio del pensamiento en algo que no es él mismo pero que está afectado por él, se empieza por él cuando se reflexiona inmanentemente.

Esto no significa que aquí la filosofía vuelva a adquirir un compromiso de ocuparse de un medio extraño, que anteriormente, había perdido. Más bien asume ese compromiso siempre y cuando se comprometa a interpretar el medio musical. La filosofía asume que ella no *sólo* vive de experiencias musicales y estéticas básicas. La filosofía empezaría de manera originaria si se aproximara de una vez a través del análisis para construir así el significado y la forma lógica de la obra musical. Podríamos ir más allá: la filosofía, como será entendida aquí, comienza a ocuparse de este asunto cuando es capaz de hablar el lenguaje de la obra musical y a entender la teoría musical. Esto no agota la verdad en el método, más bien es lo contrario: sólo por querer una sustantividad (*Sachhaltigkeit*), es decir, porque si no de otra manera perdería todo contacto relevante con lo objetivo, la filosofía debe rebasar la investigación científica, ya que no debería (o debería tener que) someterse a las restricciones cientifistas musicales.

Parece que Un modelo 'interdisciplinar' como éste siempre ha sido pensado de manera demasiado inofensiva. Adorno trató de mostrar una y otra vez el su trabajo material de las preguntas fundamentales de la filosofía.. Él No quiere convertirlas ni en elemento científico ni tampoco en ese desorden (*wahllos Bunte*) que son los 'estudios culturales'. Y menos aún responderlas de manera inmediata a través del arte. Su estética está muy alejada de la totalidad romántica (*Ganzhetromantik*) pese al énfasis en reconciliarlas. No obstante, creía que cada pregunta sólo puede fijarse cuando se articula a

través de la mediación, que va más allá de la filosofía pura. Esto ayuda a su *concreto* enriquecimiento al considerar el contenido de la experiencia en la representación de su objeto. Adorno se negó a diluir la diferencia entre la crítica a los conceptos en sentido tradicional y el análisis crítico orientado a lo fenoménico, que corresponden respectivamente, a la filosofía y a las ciencias particulares, como también se negó a romper la unión dinámica entre ambas. Como mínimo su filosofía de la música *tiene que* (soll) o *quiere* (will) ser de tal manera que conecte el pensamiento especulativo con la investigación científica y un concepto enfático de experiencia con el análisis metodológicamente reflexivo. Las preguntas por la libertad y la falta de libertad, la muerte y la autonomía, la naturaleza y la historia, el tiempo y la felicidad, la individualidad y la fuerza social, etc. encuentran su más *intensa* expresión *en la música y en el arte que en textos filosóficos. Pero estas categorías* no se dejan imponer en estos trabajos correspondientes en tanto 'Ideas', que planean sobre este tipo especial de composiciones como si fuera un genio que se ha escapado de la lámpara maravillosa. Estas ideas, si son consideradas como un complejo (plural) de significados que van más allá del fenómeno, hacen comprensible el fenómeno mismo, su "lógica de su ser-producido", el movimiento central de su proceso de individual de formación, de la filología y la gramática de su aparición. Nos ocuparemos más adelante de hasta qué punto el propio Adorno soluciona esta exigencia y qué dificultades se le presentan.

Cuando se buscan ejemplos de algún tipo de modelo de este impresionante proyecto, aparecen dos nombres que, aparte de Hegel, ponen su acento de manera antagónica: Marx y Nietzsche. En relación a lo que tratamos, Adorno no menciona al primero con interés y al segundo lo trata la mayor parte de las veces de manera crítica.

Marx sentó nuevas normas con la doctrina de la construcción filosófica y la penetración material empírica (Materialdurchdringung), siendo breve, con Hegel y la economía nacional (Nationalökonomie); con las cuales se tiene que medir una nueva filosofía, que no quiere repetir sin más el idealismo. Ha mostrado que la comprensión de la realidad en tanto un llegar a ser histórico a través del rendimiento cognitivo de las ciencias particulares está mediado. Lo real

precede a toda filosofía⁷. Frente esto, Nietzsche es el primer filósofo que trata su tiempo a través de determinadas obras de arte en tanto aparición filosófica. Su investigación ha sido considerada polémicamente cuando identifica la esencia de la modernidad con lo Bueno y lo Malo en Wagner, pero eso no afecta su aportación fundamental: no se había otorgado un lugar tan destacado así antes al acento estético, que no construye *arte* como tal, sino una obra única de su propio presente en tanto, por así decirlo, “órganon de la filosofía”. La antigua metafísica del arte romántica (coma) así como la doctrina especial de la música como expresión de la esencia del mundo (coma) se rebajan a una suerte de teatro de sombras chinescas académico⁸ cuando se confrontan con esto.

El enfoque adorniano está cerca de ambos. Su filosofía crítica de la música es totalmente comparable con cómo Marx estudió la economía nacional clásica y la lógica hegeliana en el museo británico de Londres. Y es que, en este sentido, las preguntas que apremian a la filosofía se vuelven inaccesibles cuando se han formado estrictamente más allá de sí mismas (plural) y no son formulables con medios filosóficos genuinos. Por ejemplo, si se quiere, nos podríamos situar en un momento relevante de la música de después de 1910, en la situación caracterizada por las siguientes frases «Dios ha muerto», «la verdad es temporal» o «La naturaleza no es el universo», etc. Dan lugar a un problema que difícilmente podrá solucionarse a través de una mala abstracción⁹. Las preguntas que se han formulado tras la pérdida de la tonalidad armónico-funcional (o, si se quiere, después de 1950, después de la disolución del ritmo marcado por compases) son o articulables músico-teóricamente o en modo alguno son inarticulables. Si su interpretación filosófica

⁷ Cfr. Theunissen, M., *Negative Theologie der Zeit* [Teología negativa del tiempo], Frankfurt a.M., 1991, pp. 21 y ss.

⁸ Es complejo cómo Nietzsche trata a Wagner al mismo tiempo como órgano de su pensamiento como su competidor. Él le reprocha sólo en aquellos momentos en que se quiere preservar a sí mismo en la crítica de la tradición filosófica. Cfr. Günter Figal, *Der Moderne Künstler par excellence. Wagner in Nietzsches Perspektive* [El artista moderno por excelencia. Wagner desde la perspectiva de Nietzsche], en Klein, R. (ed.), *Narben des Gesamtkunstwerkes. Wagners Ring des Nibelungen* [Cicatrices de la obra de arte total. El anillo de los Nibelungos de Wagner], Múnich, 2001, 53-64.

⁹ Cfr. Georg Pitch, *Grundlinien einer Philosophie der Musik* [Líneas fundamentales de una filosofía de la música], en Georg Pitch, *Wahrheit-Vernunft-Verantwortung. Philosophische Studien* [Verdad- razón- responsabilidad. Estudios filosóficos], Stuttgart, 1969, 408-426.

tiene que pasar por la consideración de la cosa, tiene que rendirse ante ella en este nivel de articulación. Análogamente, es como si Marx no hubiera sido capaz de hacer una crítica de peso al capital sin antes haberse apropiado de las teorías de Smith o Ricardo. Antes de cada reflexión crítica de las ciencias particulares se plantea la necesidad de recepcionar sus conocimientos, sus rendimientos metódicos y operativos, pero en ningún caso de menospreciarlos.

En esta constelación Nietzsche representa el lado opuesto, el momento especulativo frente al método immanente, «la crítica elevada» (die Höhere Kritik). En este sentido (coma) para Adorno él es al mismo tiempo ejemplo y piedra del escándalo (Stein des Antofes): ejemplo, porque «desde hoy y para siempre ha contribuido al reconocimiento social de la música»¹⁰ y traba porque «establece manera inmediata»¹¹ la crítica social y musical. El análisis nietzscheano del efectismo es virtuoso, el acceso ideológico-crítico a su trabajo no tiene precedentes, pero no pudo adentrarse la experiencia, en la que se basa el fundamento del análisis que se encuentran en las células compositivas del drama musical. Así, su “elevado ataque” se convirtió de manera indistinguible” en un veredicto político-cultural reaccionario.

Pese a la agudeza del juicio en este distanciarse –que podría ser leído como una autocrítica velada-, es difícil considerar suficientemente el significado que tuvo Nietzsche para la filosofía de la música de Adorno. Su polémica tardía contra Wagner peca de diversas extravagancias, que son tomadas por Adorno como un clásico ejemplo de pensamiento especulativo que pone al descubierto una dimensión de la experiencia de la música que se encuentra más allá del alcance del método científico. Para la dialéctica todo depende de que ese ir “más allá” no sea un mero ir más allá, un no acercarse a las obras musicales genuinas desde fuera, sino “medir” en cierto modo el área que ellas abren. La dimensión que pone al descubierto la “crítica trascendente”, cuyas fronteras supera el conocimiento especializado, debe ser en sí misma y al mismo tiempo un conocimiento especializado, algo así como el encuentro de un conjunto de

¹⁰ Adorno, Th. W., *Einleitung in die Musiksoziologie*, GS 14, p. 365 (Cfr. Edic. esp.: *Disonancias. Introducción a la sociología de la música*, Madrid, Akal, 2009).

¹¹ *Ibidem*, p. 247.

lugares abiertos; y el exigido reconocimiento urgente de huecos y lagunas, que ya no se pueden hacer inteligibles por ellas mismas.

Todo esto es indudablemente más fácil de decir que de hacer, pero en esta idea fue en la que trabajó Adorno durante toda su vida. De ello da cuenta lo que en realidad supone su legado, su intención al mismo tiempo productiva y frágil ; la huella que ha dejado en la historia de la filosofía y la elevación de su tiempo (y el nuestro) gracias a la estética y a la teoría del arte. Él mismo era consciente de que no siempre se les hizo justicia. Se llegan empero a menos resultados y determinaciones téticas con su análisis que a un movimiento y a posibilidades del pensar que ofrece y que no se ensañan contra él. Traer esto al presente y darle sentido (Vergegenwärtigung) no es obstáculo, sino punto de partida a la historización y también por tanto al desencantamiento.

Seamos conscientes nuevamente de los diferentes elementos de esta transgresión que exige para él mismo este borrador de filosofía traído aquí a discusión. Filosofía, música y ciencia atraviesan transversalmente a la realidad institucional. Estas tres están involucradas a priori en ella y fijadas a un "contrato social", o lo que es lo mismo, a una forma apolítica (unpolitische Gestalt). En este sentido, ninguna tendencia actual potente se deja describir con ninguna de ellas. Sin embargo, están ahí. Lo que le corresponde al presente del pensamiento de Adorno significa al mismo tiempo que se trata de un presente que tiene que darle sentido a este asunto (Vergegenwärtigung).

En primer lugar, la filosofía supera a la ciencia. Ella debe hacerlo, ya que ésta la adelanta empíricamente en el mundo moderno. Y ella misma no sería capaz de hablar de sus objetos cósicamente. La investigación no es una disciplina auxiliar, sino un modo de la filosofía misma¹². No es casual que la música obligue a prestar la máxima atención si se quiere alcanzar el derecho a comprenderla. No deja que se hable de ella filosóficamente de manera responsable si al mismo tiempo no se puede hablar de ella de manera artesanal y artística. Bien es verdad que en la música no se da ningún estado

¹² "La filosofía sólo es seria a día de hoy en el modo de su negación, lo que significa: sólo como una filosofía que en último término es investigación", Theunissen, M., *Op. Cit.*, p.22).

de excepción, como si se pudiera hablar del resto de las artes "desde arriba". Sin embargo, quizá, la música presenta un modo especialmente directo y concluyente en relación a la literatura, el teatro o la poesía lírica cuando se trata de estar familiarizado con el material de cada arte si se quiere ganar un entendimiento filosófico y no una mera "formación" (Bildung). De este modo se remarca que las consecuencias de esta exigencia no son aún ampliamente reconocidas, ni mucho menos del todo extraídas.

En segundo lugar, la ciencia sobrepasa a la filosofía. Ésta no puede asentar sus razones si, por decirlo de alguna manera, la ciencia no empieza con ello. En el mundo de hoy en día la filosofía siempre llega muy tarde en esta tarea. Ella puede empero reflexionar críticamente sus hallazgos y poner de manifiesto el contenido social, no sólo con respecto a los elementos específicos de la materia que no están agotados, sino como formulación general: filosofía como frontera, hueco, vacío, como remisión a otra cosa, como cifra para "significados extramusicales". Lo específico de Adorno consiste en la superación del complejo social en sentido amplio en la dinámica interna de la crítica de las obras. Evidentemente en el terreno discursivo actual se expone la relación entre la investigación científica y el pensamiento especulativo como una extravagancia (Como un cuerpo extraño). Un problema comparable se ha rastreado en el siglo veinte en Gilles Deleuze con su libro sobre el cine y la corporalidad de las imágenes de Francis Bacon¹³. Quizá- de una manera totalmente diferente- también en Michael Theunissen con su interpretación de la poesía lírica de Píndaro¹⁴. Prescindiremos aquí de Benjamin.

En tercer lugar, la filosofía de Adorno supera a las obras musicales concretas. La filosofía no acude a la música en sí, sino que empieza con la experiencia de las obras en ella misma. La filosofía de la música no es estética aplicada, sino filosofía en sí, medio originario del pensamiento, que se orienta de manera empática a lo cósmico, a la experiencia, a la íntima relación con los fenómenos.

¹³ Cfr. Deleuze, G., *Kino 1: Das bewegungsbild*, Frankfurt a.M., 1989; *Kino 2: Das zeitbild*, Frankfurt a.M., 1991 (*Cine-1: La imagen-movimiento* (1983); *Cine-2: La imagen-tiempo* (1985), Barcelona, Paidós (varias reediciones)) y *Francis Bacon – logik der Sensation*, 2 vols., Múnich, 1995 (Francis Bacon, *Lógica de la sensación*, Arena Libros, Madrid, 2005).

¹⁴ Cfr. Theunissen, M., *Pindar: Menschenlos und Wenden der Zeit* (Píndaro: Sin humano y el cambio del tiempo), Múnich, 2000.

En sentido estricto, sin la relación con los objetos particulares no existiría la filosofía de Adorno.

Aquí más que en otro lugar se encuentra la distancia con respecto a las discusiones estéticas actuales. Los planteamientos adornianos no juegan ningún rol ni en los numerosos numerosas apelaciones a la filosofía trascendental que parten de Kant, que entretanto tienen tras de sí una considerable diferenciación reflexiva (que demuestra también un agotamiento del contenido de los problemas), ni en las estéticas cuyas teorías de la percepción sensorial o de los materiales son protagonistas de la teoría del arte¹⁵. Pero esto no significa una limitación contra Adorno. Y, en comparación con él se comprueba (coma) por otra parte (coma) cómo Heidegger y Gadamer trataron de hablar de trabajos individuales dándoles un contenido fijo y pobre en la experiencia artística genuina¹⁶.

En lugar de situar de manera unilateral la estética de Adorno bajo el rótulo de “tradición o “metafísica”, se debería tomar nota de que la filosofía tradicional del arte ha alcanzado su fin a través de estas dos categorías: así, en lugar de filosofar desde obras concretas, formas y fenómenos, en lugar de tener como requisito de partida categorías para esta “aplicación” de la filosofía, empieza la gran filosofía tradicional dominante de corte abstracto-especulativo, que nunca ha estado verdaderamente interesada en el arte, a perder sentido de manera palpable. Adorno sólo consigue clarificar esto finalmente en unos pocos casos. Pero es a través de ellos pueden surgir nuevos puntos de vista, perspectivas y pretensiones que permiten no volver a extraviarse, aún cuando él mismo les hace justicia. sólo ocasionalmente

¹⁵ Por ejemplo, Wolfgang Iser y Gernot Böhme.

¹⁶ Esa fijación en la semántica se puede observar tanto en la interpretación heideggeriana de Hölderlin como en los comentarios de Gadamer sobre Celan. En ambos se mantiene la crítica a la estética idealista abstracta. Con el afán de destacar el carácter originario para toda obra de arte en contra de ese tipo de juego de la forma satisfecho consigo mismo, sale de su perspectiva de su “testarudez estética” la autonomía de su lenguaje, estructuras y procedimientos técnicos. No sólo se dirige la primera parte de *Verdad y método* al error de dar cualquier significado para el arte moderno, sino que deja de lado la estética como un espacio independiente de la experiencia. La combinación de Gadamer del *pathos* del mundo, de la religión del arte, del humanismo de la formación y la distancia con la técnica hace de manera involuntaria claro cuál es el salto cualitativo que dieron Adorno y Benjamin en la historia de la estética y la interpretación filosófica del arte (del que Gadamer aún no se había dado cuenta en 1960).

Tratar a Adorno como un filósofo puro es tan injusto como estilizarle como un auténtico musicólogo o canonizarle como un verdadero artista. Él no puede seguir ni a la descripción de los juegos del lenguaje ni con el arte heideggeriano para abrir la tradición filosófica de nuevo para el presente. También Benjamin ha sido rebajado a artista del lenguaje, como Sartre o Camus. Sin embargo, algunos mandarines le conceden un mal papel, ya que para ellos él no es un filósofo al uso, pues no se circunscribe a "Platón y Aristóteles". ¿Por qué? Porque siempre se escapó de la justificación de la vida universitaria, ya que en Adorno toma importancia no sólo tomar las experiencias artísticas con tanto peso como los análisis científicos (al menos potencialmente), sino también buscar volver a las viejas preguntas occidentales que se unen (plural) a la experiencia del presente de manera explosiva y cambiante a través de su debilidad por un mundo conceptual de contornos filosóficos. ¿Cómo podría si no su pensamiento haber contado con una historia filosófica efectual (*Wirkungsgeschichte*)? En el siglo XX Adorno es el filósofo que opera con filosofía fundamental en un sentido crítico, que preferiblemente filosofa con medios no filosóficos sobre objetos no filosóficos o, mejor dicho, *en ellos mismo*. Para él, es incomparablemente más claro que para otros que las cuestiones filosóficas decisivas no surgen dentro del marco de la disciplina filosófica, sin ignorar por ello el nivel de las preguntas de la historia del pensamiento occidental. Se diferencia radicalmente así en último término de los autores posmodernos, aunque también le une muchas cosas. ocuparse de los textos de Adorno sobre música sólo tiene sentido si se puede mostrar porqué y qué tiene ver lo anterior con ellos.

II. Crítica trascendental e inmanente

Ya se sabe que lo difícil está siempre en los detalles. Se muestra como una contradicción de primer grado lo que yo pretendía: el boceto de un filosofar que surge especialmente de la discusión con obras de arte y música concreta, y por su parte, al mismo tiempo, representarlo como algo manejable, es decir,

que surge de fenómenos y especialmente de contenidos histórico-políticos independientes del método. para escapar de esa fatalidad discutiré por ahora un problema que relaciona al método y al fenómeno recíprocamente de manera directa: la concepción de Adorno de la crítica immanente y trascendente. Después seguiré la línea de un escrito en el cual esta concepción se recibe hoy de manera más chocante y que al mismo tiempo repercute de forma más problemática. Para ello pasaré uno a uno por los temas y a los escritos metódicos e intentaré con ello, en un segundo paso, rescatar lo que aún sigue siendo válido en términos generales.

El concepto de crítica immanente determina esencialmente los escritos musicales de Adorno y, aunque tiene en parte diferentes acentos e intereses, es al fin y al cabo una figura de base y una exigencia de fondo que puede llegar a reconocerse¹⁷. Cabe diferenciar el análisis musical o la estética musical y un momento especulativo de la crítica. Lo analítico-estético en un sentido acotado es el momento immanente, el momento especulativo en sentido estricto es lo trascendente o lo filosófico. La cuestión que nos va a ocupar aquí versa sobre la relación entre ambos momentos.

El momento immanente trata, tal y como Adorno señaló en una ocasión, en explorar "si una obra soluciona un problema que ella misma ha creado, si además éste se desarrolla consecuentemente (folgerecht) en sí misma"¹⁸. La "consistencia de las obras" es definida a través de que "esa obligación de cumplir lo que ella misma erige" opere "cosecuentemente" (folgerecht) como criterio de la crítica immanente. Adorno no apunta a la intención de una alternativa clara de "ensayo y error" ni se refiere a que el criterio sea inequívoco o que se fije simplemente como norma. Su tesis es que las obras han establecido para sí mismas esta exigencia. Ésta no es puesta desde fuera, sino que despliega sus condiciones propias, totales e individuales.

¹⁷ Sobre el problema de la crítica immanente en Adorno fue para mí muy clarificador: Gerhard Gamm, *Sur-realität und Vernunft. Zum Verhältnis von System und Kritik bei Th. W. Adorno*, en G. Gamm (ed.), *Angesichts objektiver Verblendung. Über die Paradoxien kritischer Theorie* [Ante el deslumbramiento objetivo. Sobre las paradojas de la teoría crítica], Tübingen, 1985, 139-165. Los textos correspondientes de Adorno siguen siendo especialmente importantes, *Kulturkritik und Gesellschaft*, Gs. 10.1, p. 11-30 (ed. esp.: *Crítica a la cultura y a la sociedad*, Madrid, Akal, 2005).

¹⁸ Dicho así en una conferencia para la radio con Rudolph Stephan del 8 de febrero de 1960.

Que la obra formule de tal manera un sistema interno de relación no se refiere a ninguna cualidad que se tiene o no se tiene, cuyo camino señala la crítica, sino una experiencia en el pensar. en la partitura La norma no es una ligadura de fraseo o una indicación dinámica, sino que origina una abstracción categorial. Siguiendo a Adorno, esto no surge de su mente sin más (Kopfgeburt), es decir, no es una acción intelectual subjetiva (COMA) sino un elemento real, que abre un área de la obra que en un acceso puramente descriptivo se mantendría impenetrable. Con esto no queremos decir nada contra el acceso descriptivo. Pero la música considerada de tal modo que exige y formula una autocrítica, es y será *experimentada* de una manera distinta que una que no se aplique esta condición. Si las obras musicales son en sí mismas consecuentes y coherentes sólo se puede juzgar, después de Adorno, considerando si se tiene una norma que permita controlar esa coherencia en sí misma. Esta norma se traduce en categorías formadas a partir de la propia obra. Sólo cuando se caracteriza que una obra incurre en contradicciones, es decir, que se pueden determinar perspectivas estructurales ambiguas y no simultáneas de su forma como contradicción interna, cae en la crítica inmanente; y la norma que ha fijado ese tipo de contradicción es la identidad o una constante significativa de las categorías materiales emparentadas respectivamente: un determinado tipo de polifonía, un concepto de trabajo motivico-temático un modelo de desarrollo sinfónico o dramático, una construcción tímbrica especial o, como en el libro sobre Mahler, una extensión del devenir del tiempo, que es una liberación plena episódica-asociativa. En este caso, episodio e interrupción se conectan con la idea de un progreso histórico progresivo.

En este punto se pretende dejar que el planteamiento de Adorno vaya hasta el límite donde ya no se sostiene de manera evidente un aspecto fundamental. O preguntar de una manera completamente naïf: ¿cómo sabe Adorno lo que la obra se fija para sí como “tarea” y como “obligación”? También de manera naïf (cursiva) y provisional se podría responder que no se puede determinar sin interpretación. Adorno sólo puede saber de tales tareas cuando visualiza él mismo una reconstrucción y desarrolla hipotéticamente esa “Idea en sí” de las

obras desde una red de elementos formales interrelacionados. Por otra parte, no sería una objeción menor señalar que esta escala del proceso se da explícitamente como una premisa de interpretación, la cual se busca hacer transparente su asumido metódico “en sí” en el discurrir del análisis, en tanto un “para nosotros” abierto en la frontera del horizonte apriorístico de su tiempo. Pero esto no ocurre en ninguna parte. Naturalmente, Adorno sabía que el sí mismo de una cosa no puede ser predicado sin suposiciones previas (Voraussetzungslös), lo que significa que no hay una identidad aceptada, un sentido verdadero o una tarea verdadera del componer con un modelo de interpretación que no tiene ninguna prueba fuera de esa interpretación. Sin embargo, procede siempre como si él accediera al sí mismo de las obras correspondientes a través de un acceso inmediato, casi como una interpretación libre, mientras que hace mucho que les ha endosado sus propias asunciones y proyecciones. Formulaciones (Floskeln) objetivas como el “estado del material”, “la cada vez más avanzada conciencia”, “lo decisivo de las cuestiones técnicas”¹⁹ y en especial frases como “en cuanto (la música) arranca, ya se obliga a seguir, a convertirse en algo nuevo, a desarrollarse”²⁰ tienen en esto su origen categorial. No consiste tanto en una mera manera de hablar empírica, sino en frases que se basan en una pretensión sistemática en la que sin embargo falta una razón suficiente. El propósito de éstas es arrogado.

Solamente situó estos trazos de una manera poco clara hermenéuticamente para mostrar que el planteamiento como tal puede ser corregible. La falta en la que Adorno ha incurrido por su retorno a Kant, y la diferencia por ello con respecto a las experiencias fundamentales especulativas entre las cuales estaba enredado, le permiten hacerlo comprensible a través de una crítica

¹⁹ Adorno, *Aesthetische Theorie*, GS. 7, p. 419 (ed. Español., Adorno, *Teoría estética*, Madrid, Akal, 2004 p. 422), Cfr. «Der Mißbrauchte Barock», en GS. 10.1, p. 416 (ed. española «un abuso del barroco», en *Crítica a la cultura y a la sociedad I*, Madrid, Akal, 2008, pp. 363-364): «La apariencia de relatividad del rango de las obras de arte se deshace en cuanto su tecnología, en cuanto suma de su coherencia, sale a la luz». No se debe perder de vista que el análisis está sujeto a la “tecnología” como condición hermenéutica previa.

²⁰ Adorno, «Stravinsky. Una imagen dialéctica», en GS. 16, p. 381 (ed. española, *Escritos musicales I-III*, Madrid, Akal, 2006, p. 396). Para la crítica del concepto del tiempo musical cfr. la Tesis III de sus *Thesen zum Verhältnis von Musik und Zeit* en Richard Klein e.a (eds.) *Musik in der Zeit – Zeit in der Musik*, Weilerswist, 2000, pp. 57-107 (sobre esto 70-80).

materialista de la música y al mismo tiempo repararlo productivamente. De esta manera descubre la oportunidad de explorar de una forma más cercana el momento especulativo o trascendente de la crítica cuyo valor aún está pendiente.

Para esta tarea el *Estudio sobre Wagner* ha resultado ser un “objeto de estudio” idóneo²¹. Esto puede tener que ver con que éste es uno de los primeros grandes enfrentamientos de Adorno con la obra de un determinado compositor. Este tipo de obra es, por así decirlo, una naturaleza propensa a tener enfermedades infantiles. que estallan de manera visible como obras tardías, las cuales ocultan de manera virtuosa lo que no pueden llevar a cabo.

En el caso del libro de Wagner sucede que el objeto en sí – “nuestro viejo método de la crítica inmanente”, como escribía a Benjamin de una forma raramente familiar- “se sumerge en una crisis”²². No se necesita estar instruido sobre el para saber que es así. Él acentúa una y otra vez la carencia de una conciencia diferenciada y una instancia de reflexión en el drama musical. Su polémico leitmotiv de “la embriaguez y la mezcla” (Rausch und Vermischung) que tiene la función de fijar la distinción primaria del componer wagneriano en cada forma en sí discursiva o en un discurso análogo a la forma musical. No obstante, en este libro éstas abundan como formulaciones de una crítica que afirma llevarse a cabo en el objeto, es decir, ella es su propia autocrítica. Constantemente son “medidas las condiciones inmanentes” cómo la composición se desintegra contradictoriamente, niega sus propias intenciones, incumple sus promesas, efectúa juicios contra sí misma e incluso va finalmente en contra de su propia unidad y gracias a eso toma forma.

²¹ Sobre el libro de Adorno sobre Wagner cfr. Dalhhaus, *Soziologie Dechiffrierung von Musik. Zu Theodor W. Adornos Wagnerkritik*, en *The International Review of Aesthetics and Sociology of Music* 1 (1970), pp. pp. 137-147; Klein, R., *Der Kampf mit dem Höllenfürst, oder: Die vielen Gesichter des «Versuch über Wagner»*, en Klein, R., Mahnkopf, C-S. (eds.), *Mit den Ohren denken. Adornos Philosophie der Musik*, Frankfurt a. M., 1998, PP. 167-205; Klein, R., *Zwangsverwandtschaft. Über die Nähe und Abstand Adornos zu Richard Wagner* en Kien, E., Holtmieter, L. (eds), *Richard Wagner und seine Zeit*, Laaber, 2003, pp. 183-236; Ette, W., *Schein versus Schein. Zur Dialektik der Phantasmagorischen in Adornos «Versuch über Wagner»*, en Goebel, E, Geisenhanslücke, A. (eds), *Kritik der Tradition. Hella Tiedemann zum 65. Geburtstag*, Würzburg, 2001, pp. 89-102.

²² Adorno, Th. W. y Benjamin, W., *Briefwechsel 1928-1940*, Frankfurt a. M., 1994, 169, carta del 18 de marzo de 1936 (ed. esp.: *Correspondencia 1928-1940*, Madrid, Trotta, 1998).

De los leitmotivs dice algo así como que “con los significados espirituales no se fusionan de manera inmediata con los cuales se hacen paras por ellos”²³. O el motivo “es desmentido por la progresión que es incapaz de establecer a partir de sí mismo mientras constantemente pretende ser su portador en cuanto modelo”²⁴. También se puede leer obre el tejido épico, que crece en lo leitmotívico hasta un “drama dentro de un drama” propio en el *Ocaso de los dioses*, leemos: “al mismo tiempo la música se convierte en el comentario de la escena, pues el autor toma posición y perjudica exactamente esa inmanencia formal por amor de cuyo ideal se inventó el drama musical”²⁵. En relación a esto pertenece la tesis “para que diverjan presente y reflexión, el drama musical tiene que hacer efectivo un juicio contra sí mismo”²⁶, de la misma manera que la siguiente frase, que tiene una mala reputación: “El núcleo íntimo de su música, pese a todas las afirmaciones de los escritos teóricos, es tan poco sinfónica como su trabajo motívico”²⁷.

Al principio no se puede evitar tener la opinión de que en ninguno de los pasajes citados se ha mantenido esa medida exigida como punto de partida. Ni la técnica del tejido motívico implica un principio de desarrollo, donde se podrían definir los motivos y sus variantes bajo la idea de una relación con una progresión temporal interna, ni se debe entender la búsqueda wagneriana del presente teatral como si borrarse completamente las dimensiones del tiempo, igual que el filtro del olvido de Hagens²⁸, por lo cual sería desmentida cualquier primacía de la épica de la obsesión por lo presente de la totalidad previa a lo escénico. También se podría interpretar sin problemas el hecho de que la técnica del “sonido mezclado continuado” (kontinuerlichen Mischklangs) produce una serie de efectos ornamentales como si se negase a sí misma, a través de una “unidad entre composición y sonido orquestal”, algo a lo que al

²³ Adorno, Th. W., *Versuch über Wagner*, GS 13, 44. (*Ensayo sobre Wagner*, en *Monografías musicales*, Madrid, Akal, 2008, p. 45)

²⁴ *Ibidem*, p. 49 (ed. esp. pp. 50-51)

²⁵ *Ibidem*, p. 98. (edic. esp. p. 98).

²⁶ *Ibidem*, p. 108.

²⁷ *Ibidem*, p. 119. Cfr. También p. 76 y ss. (ed. esp. p. 118)

²⁸ Hace referencia a la bebida del olvido que Hagens le da a Guttrune para que pueda conquistar a Sigfrido, parte central del *Ocaso de los dioses*. (Nota de la traductora).

mismo tiempo ella misma aspira. Dejo a un lado el aspecto sinfónico, ya que necesitaría un tratamiento aparte²⁹.

Todas esas figuras se han despachado demasiado rápido, como si el autor debiera tener coraje para abordar el campo fenoménico en el que hospeda muchas incógnitas por el momento. Entretanto se procederá en parte a hacer esto comprensible desde el contexto de que la crítica inmanente está relacionada con la trascendente. Las mismas afirmaciones, que no se pueden considerar como crítica musical interna se muestran más plausibles si se toman en relación al contenido empírico social.

La crítica inmanente y trascendente están relacionadas a su vez con la “idea de la obra” respectivamente. La crítica inmanente toma aquí esta idea “en sentido del logro de la composición según su propia norma” e incluso también el no-logro o la incapacidad para el logro, ella confronta las exigencias de la obra (o lo que se considera como tal) con aquello que en su forma se consigue en diferentes grados, o lo que se malogra o lo que debe tomar otra dirección formal. Para ello, ella opera en el campo de la crítica trascendente. Ésta juzga en última instancia si la idea que cristaliza en una obra es, por su parte, verdadera. Ella querría determinar hasta qué punto expresa la verdad o la mentira de la situación histórica que se desprende de la obra y en qué sentido sus propios medios de representación se pueden considerar como verdaderos o falsos en relación a lo anterior³⁰.

²⁹ Cfr. la conferencia de Kiem, E. en *Richard Wagner und seine Zeit*, op. Cit.

³⁰ En el contexto de la “crítica trascendente” se llama la atención sobre el desciframiento del contenido social como tal en la obra con la determinación crítica de la verdad o la falsedad en ellas. En primer lugar se trata de explicitar las relaciones musicales como tales en las experiencias sociales, en segundo lugar se trata de exponer una postura de conocimiento de la obra de arte frente a la sociedad. Y para diferenciar entre obras que forman las “contradicciones reales” y aquellas que las ocultan o las niegan. Adorno mantuvo esta diferencia normativa a lo largo de su vida, aunque la verdad y falsedad de la obra se manifiestan como gemelas siamesas. Para algunos puede resultar sencilla la remisión de las formas musicales a las condiciones sociales. Pero, ¿son las contradicciones de esas condiciones el motivo de las contradicciones en la música? En mi consideración, Adorno ha afirmado esto más que enseñarlo. Sigue pendiente aún la discusión concreta en relación a esto en sus escritos musicales. Albrecht Wellmer sigue trabajando sobre que la ideología social se plasma en la obra de arte como un elemento negativo de su forma. Cfr. Albrecht Wellmer, *Das Versprechen des Glücks und warum es gebrochen werden muss* (La promesa de felicidad y porqué debe ser quebrada), en Otto Kolleritsch (ed), *Das gebrochene Glücksversprechen. Zu Dialektik des Harmonischen in der Musik* (La promesa de felicidad quebrada. Hacia la dialéctica de lo armónico en la música), Viena/Graz, 1998, 10-37. En la página 34 es instructivo el

La crítica trascendental muestra fundamentalmente la falsedad de la propia crítica inmanente. Bien es verdad que sólo se puede criticar a la obra de arte musical a través de la confrontación con su propia falsedad. Pero al mismo tiempo, esa inmanencia es por su parte falsa, una esfera cerrada, hermética, que toma al pie de la letra cada referencia real al mundo, la historia a contenidos empíricos sociales y lo desprecia como algo externo. Este mecanismo de exclusión se puede aclarar mediante un simple hecho: que ningún análisis musical, por muy sofisticado que sea, puede por sí mismo empujar a contradicciones sociales en la obra. Se necesita un impulso desde fuera. Yo debo conocer la falsedad de la inmanencia total para poder empezar con mi crítica. La pregunta por *si* una obra soluciona el problema que ella misma ha planteado no se puede separar del *por qué* un problema concreto *no* puede ser capaz de resolverse y qué barreras sociales e históricas limitan, deforman el impulso objetivo artístico y lo trasponen a un contexto imprevisible. El punto culminante en la crítica inmanente de Adorno consiste en que las cosas no le salgan como ella quiere. No solamente fracasa al tratar de obtener soluciones empíricamente, sino también al suponer su exigencia como una consecuencia “lógica”, lo que termina en un derecho ya de por sí derivado de la forma de la negatividad, en figuras de la contradicción, que no se dejan ni disolver ni armonizar. Que el sedimento social obstaculiza algún tipo de reconciliación no hace de ninguna manera redundante la metacrítica del modelo, pero sí evita que su empresa sea fácil.

Es difícil traer ahora a colación el libro sobre Wagner con justicia. Se tiene que intentar, sin embargo, decir lo siguiente: en primer lugar, que hay que diferenciar entre las experiencias en las que se basan los análisis de Adorno y la crítica en un sentido estricto en las que están embebidas categorialmente. No tanto por disociar la crítica musical de la social, sino por unir las de una manera distinta a como se hacía hasta ahora. Muchas veces parece que la dinámica de la sociedad irrumpiría directamente en el material musical y ahí se

análisis del problema de la verdad en la estética de Adorno en general: Raúl Fornet-Ponse, *Wahrheit und ästhetische Wahrheit. Untersuchungen zu Hans-Georg Gadamer und Theodor W. Adorno* (Verdad y verdad estética. Investigaciones sobre H-G. Gadamer y Th. W. Adorno), Aachen 2000. Cfr. También p. 38.

transfiguraría libremente en ideología; mientras que en otro caso surge la impresión de que los comentarios musicales se mantienen para sí y no penetran al nivel de los significados sociales. Hablar de una “sociología sin música” o una “música sin sociología” debido a estas dificultades de mediación sería un tanto irreflexivo³¹. Las reflexiones inmanentes de la técnica de instrumentación y de las estructurales temporales dan en el clavo tanto como las tesis trascendentes en el enredo del drama musical, la metafísica y la industria cultural. Este conocimiento no se sirve en bandeja. El intérprete tiene que prepararse y medir su alcance constructivo. En ocasiones, Adorno es lo radicalmente opuesto a un autor comunicativo, pero también se encuentran frases de una profundidad de mirada que clarifican de una vez la lectura del libro completo y permiten estructurar una nueva lectura completamente.

La experiencia fundamental que se expresa en el análisis de la organización temporal está mucho más en el camino correcto que la norma de la crítica, que está distorsionada por lo normativo. Adorno reacciona sensiblemente ante una música que en la forma pequeña a menudo está formada totalmente por la movilidad y en la grande parece realizarse una abrumadora dinámica en el estancamiento, en la cual, dicho brevemente, la cuestión fundamental de cómo debe conducirse algo en el tiempo queda mucho más resuelto gracias al gesto dinámico, las figuraciones explosivas y la astucia de la tensión que a través de construcciones de desarrollo de grandes dimensiones o dirigido hacia un objetivo. Con Wagner ha dado un paso hacia atrás el *continuum* como marco de ordenación del acontecimiento que ocurre *en* él quedando tras un complejo de más dimensiones, donde el sentido de la dirección temporal o bien no se puede ya reconocer o se empieza a disolver a favor de unos elementos casi-reversibles en las fronteras del material tonal. Adorno está evidentemente intranquilo con esa, como una vez lo llamó, “curiosa inmovilidad que, pese a todo el dinamismo y precisamente en él, determina una y otra la música de Wagner”³² y de la misma manera con las estructuras que “caen fuera del

³¹ Carl Dahlhaus publicó el artículo citado *supra* en *Neues Form*, 19 (1972), pp. 70-73 bajo el título de «Soziologie ohne Musik. Zu Adornos Wagner-Interpretation» (Sociología sin música, Hacia la interpretación de Wagner de Adorno)

³² Adorno, Th. W., *Versuch über Wagner*, GS 13, p. 37 (ed. Española, p. 40).

continuo temporal que sin embargo aparentemente constituyen³³. Esto tiene una consecuencia productiva, que él une por primera vez con un pensamiento fundamental que aporta algo sistemáticamente nuevo sobre la experiencia del tiempo en Wagner: una serie de motivos que ya en Nietzsche son sagazmente asociativos pero que parecen teóricamente desconectados.

La misma interpretación fracasa siempre que quiera ser “objetivamente” crítica. Ella hace como si la “espacialización del discurrir del tiempo” fuera un error y al mismo tiempo una progresión ilusoria, como si contuviera en sí una norma de desarrollo, tras la cual se queda o deja incompleta. Este procedimiento lleva a que se finja una expectativa de nuevas facetas, se rehúse un progreso, a que se dé por vencida toda exigencia, a una intención sin motivación suficiente o a una dinámica interpretada sin ganas. No se debe negar que se saque a relucir un contenido tan determinante de la experiencia de la música de Wagner. Pero a fin de que abra a la totalidad (Totum), no sólo no deben retroceder hacia otras tendencias y contenidos, sino que también Adorno aporta a la necesaria profundización crítica una nueva explicación del tiempo musical, tema que le afecta significativamente.

El explicación a todo esto *no* se encuentra en que Adorno consideró que Wagner tenía que haber compuesto como Beethoven (COMA) o que para él no estaba claro que hay unas normas distintas para el género ópera que para el género de la sinfonía instrumental³⁴. Mucho más decisiva fue la urgencia de adoptar una determinada forma musical para el complejo temático social del drama musical, esto es, de la revolución fracasada, de la caída del sujeto ilustrado y a deconstrucción mítica de la idea de la idea de libertad que deberían permitir establecer una relación razonada y dialéctica de estos dos planos. Esto aún no ha sido logrado y podría no llegar a serlo. El sinfonismo de Beethoven se podría entender, por una parte, como un caso relevante de discurso musical de la autonomía -¿quién querría desmentir esto?- y, por otra parte, es también evidente que Wagner se ha movido en el pathos de la

³³ Ibid., p. 35. (Ed. Esp. 37).

³⁴ Cfr. Mi conferencia *Gebrochene temporalität. Die Revolution des musikalischen Zeit im „Ring des Nibelungen“* (Temporalidad quebrada. La revolución del tiempo musical en *El anillo de los Nibelungos*), en *Narben des Gesamtkunstwerks*, pp. 171 y ss.

libertad burguesa en sentido de lo trágico, el pesimismo y los dictados del destino. Con razón su drama musical puede ser interpretado como un colapso sonoro de un borrador del mundo antropocéntrico. Para justificar esto, ¿debe el criterio de la crítica inmanente-musical de estas tendencias abstraerlo de Beethoven como único compositor que ha formulado decisivamente las ideas de libertad, autonomía y revolución musicalmente o hacer de tales formulaciones un monopolio?³⁵

Poco nos separa hoy de Adorno más que su propensión a la precipitación, a las meras analogías verbales que se basan en la identificación entre el comportamiento del objeto musical con significados filosóficos y sociales. Sin duda él representa un paso necesario, ya que sin estas precipitaciones metódicas no se podrían articular los problemas más difíciles sobre el asunto. Sólo que, si se quiere hoy añadir algo a la crítica a Adorno, se tiene que partir con más distancia y tensión entre ambos polos que la que él mismo asumió. Se trata de llevar a cabo una autonomía tanto del análisis musical como de la hermenéutica social en detalle, en lugar de acudir a algo meramente programático. Por supuesto, sólo es adecuado un procedimiento tal que pueda tener en cuenta el carácter transgresor del pensamiento de Adorno y no limitarse al uso de sus propias armas para defender su territorio. Aún aunque sus análisis musicales ofrecen suficientes oportunidades para la crítica, se tiene que resistir la tentación de echárselas de expertos musicales que con un bolígrafo en mano clavan los ojos en lo dado en la partitura, tomando aquello como últimas palabras o palabras definitivas. Por el contrario, no se pueden cobrar simplemente de la misma manera los déficits de la teoría musical en la

³⁵ Beethoven no se presenta aquí simplemente como un compositor concreto en un lugar concreto, sino como un paradigma del pensamiento musical en términos generales. Categorías teóricas y analíticas centrales de la musicología (Movimientos de la sonata, forma sinfónica, ejecución, desarrollo, proceso, trabajo motivico-temático) fueron construidas primariamente en la interpretación y la canonización de su obra. Esta estrechez es criticada justificadamente en los últimos tiempos por autores anglosajones – con vistas a un “principio Mozart” o “Schubert”. De todas formas, es hace sencillo mientras que se lancen en campaña con énfasis purificador contra el “dogmatismo”, el cual se deja anular a través de la “descripción no prejuiciosa de la situación”. Que Beethoven pudo fijar un ideal de música para la teoría y la ciencia durante un siglo y medio no será tomado nunca como problema, será mucho menos explicado. La interpretación de Adorno no es ninguna excepción, sino una forma perfeccionada pregnante de una tendencia general histórica, cuyos motivos internos no han sido aún del todo iluminados.

cuenta de la intención filosófica o la intuición, así como tampoco tienen que seguir siendo éstos responsables de aquélla.

Por un lado, la recepción musicológica de Adorno ha sido desde hace demasiado tiempo tomada como si [su obra] consistiese en conceptos dialécticos desarrollados para una mera descripción terminológica de lo dado, una facticidad positiva. Las ya numerosas veces nombradas “contradicciones de la obra” no contienen un autoconocimiento en sí mismas (*Selbsterkenntnis*), éstas están se relacionan mucho más con un plano de abstracción concreto y una experiencia del pensamiento. Estas abstracciones categoriales se pueden considerar en lugar de interpretaciones que se podrían leer simplemente como descripciones, cuya validez existente o faltante se puede resolver mediante una confrontación con lo anotado previamente. Cada intento de recepcionar los escritos musicales como “teoría musical pura” terminarán siendo un fiasco, ya que se le escurrirá la sustancia de su pensamiento³⁶.

Por otro lado, es incompatible con esa exigencia inmunizarse contra la crítica de las ciencias especializadas. La musicología debe dejarse enseñar por la filosofía, pero sólo si la filosofía también se deja enseñar por parte de la música. Esto no es un tópico de humildad académica, una exigencia que apunta a este u otro detalle empírico, sino al planteamiento conceptual de las preguntas y los puntos de partida de la totalidad. La filosofía no podrá aguantar

³⁶ En este punto me parece que ha sido infravalorado por Wolfgang Lessing. Lessing, que ha dado en el clavo claramente en los análisis musicales de Adorno, actúa de lo más convencional cuando se trata de aclarar porqué esto es así y qué consecuencias conlleva. Él afirma que Adorno finge una “realización viva” (*lebendige Mitvollzug*) del fenómeno mediante una transmisión preconcebida de conceptos teóricos. Cfr. *Die Hindemith-Rezeption Theodor W. Adornos* (La recepción de Hindemith de Th. W. Adorno), Mainz, 1999, 163. En primer lugar, no hay una realización (“Mitvollzug”) tal más allá de la teoría. La cuestión es sólo como se tiene conciencia de que la teoría decide lo que se toma en consideración. En segundo lugar, poseen un potencial de conocimiento las distorsiones y prejuicios teóricos afines en la interpretación de los hechos musicales, de los cuales tiene mucho Adorno, que lo hacen fructífero. El procedimiento por ensayo y error no sirve aquí definitivamente. Lessing dice con toda la razón sobre el significado que se corresponde con la “base” empírica en el marco de una reflexión filosófica no se puede juzgar previamente, ya que siempre existe la posibilidad de que el déficit del análisis musical extraiga su validez de esa reflexión de la “base”. Cfr. *Ibíd*, pp. 25 y ss. Ni es aún correcta la ya nombrada contraposición entre “teoría previa” y “realización viva” del fenómeno, ni mucho menos legítima entonces la crítica adorniana musicológica tradicional, extraña a la filosofía.

mucho más haciendo como si debiera molestar a las ciencias particulares en el campo conceptual hasta el fin de sus días, por el cual es ella misma limitada. Ella tiene más bien que aceptar que una cadena de incidentes músico-analítica en un determinado punto puede llegar a sacudir una construcción interpretativa especulativa.

En *Ensayo sobre Wagner* Adorno hace dos graves suposiciones músico-teóricas: en una toma los problemas de fondo compositivos de Wagner en tanto relación motivico-temática, en la otra diferencia estrictamente entre sonido y estructura de la frase, acontecimiento compositivo y color. Lo Último ha de entenderse dialécticamente, pero la diferenciación se mantiene³⁷. Ambos aspectos se refuerzan mutuamente. El primero no se dirige al análisis del comienzo de *Lohengrin* y *Tristan* teniendo en cuenta la linealidad interválica, estructura secuencial y la progresión tonal sin decir ni una palabra sobre la técnica de instrumentación y la dramaturgia tímbrica. Él se empeña mucho más en que los timbres posteriormente se muestren como una dimensión derivada del plan, en contra de su importancia real en la obra, cuya función consiste en tapar las deficiencias de la organización motivico-temática. Aunque Adorno reconoce claramente en el timbre la dimensión productiva del componer wagneriano, es el criterio motivico-temático por el que determina esa productividad en última instancia, lo que significa uno externo, ajeno. El segundo aspecto, la separación entre sonido y estructura del componer tiene como consecuencia que el timbre sólo se vuelve temático en relación a la instrumentación, y no con respecto a su revaloración general de los valores de la técnica de las frases, especialmente en la relación entre armonía y la sucesión temporal, de la frase homofónica a la polifónica. Este planteamiento músico-teórico nos lleva a que la interpretación social permanece no-dialéctica. El sonido debe ser por un lado marcadamente progresista; por otro, un medio de recubrimiento. Un tercer momento aparece entre ambos, pero no se plantea lo suficientemente en el libro.

La fijación en las relaciones motivico-temáticas ofrece una norma del análisis musical al que no se prestan los fenómenos. De tal manera recibe lo que el

³⁷ Cfr. *Der Kampf mit dem Höllenfürst*, Parágrafo III y IV.

crítico de la ideología llama “ruido” y “enemistad de la conciencia”; una dominancia que amenaza con enterrar debajo de ella una variedad de las relaciones musicales y de los dramas musicales. Esto lo nombra en un lugar excepcional del libro: “toda paradoja del arte tardocapitalista [...] se concentra en el hecho[...] de que sólo participa de la verdad por el cumplimiento de su carácter de apariencia”³⁸. Este cumplimiento significa empero al mismo tiempo finalización, cambio cualitativo. La participación de la apariencia en la verdad supone su “trascendencia [...] por sí misma”³⁹. Adorno habla de la “peculiar dialéctica de la fantasmagoría”⁴⁰, el medio del deslumbramiento moderno, que domina la obra de Wagner. Pero no dice en qué consiste ni qué sería entonces una “trascendencia del aparecer por sí misma” en el fenómeno. Su terminología teórico-musical le ata a esa trascendencia en el “discurso” en lugar de en el “sonido”, obstaculiza cada intento de detallar un dinamismo categorial que parta de ese “cumplimiento del carácter de apariencia” y que lo exceda.

Esto plantea la pregunta por la actualidad de la hermenéutica social de la crítica adorniana a Wagner y en qué medida atrapa la cosa⁴¹. Algunas afirmaciones provocan al principio poca confianza. Demasiado abiertamente necesita Adorno del quebradizo instrumental sociológico para poder defenderse de la fascinación que le produce la cosa. En repetidas ocasiones se da una aplicación demasiado extensa de los términos de la crítica económica al comportamiento del objeto de la composición. Conceptos como valor de cambio, valor de uso o carácter fetichista de la mercancía, a los que les corresponde un lugar claramente determinado en el último Marx, se vuelven en Adorno conceptos de paso en los que es puesto en juego un *pathos* tomado como una “piedra filosofal” de la que deriva toda la música y donde se situaría

³⁸ Adorno, Th. W., *Versuch über Wagner*, op. Cit, p. 81. (Edic. Española, p. 81).

³⁹ Ette, W., «Schein versus Schein», op. Cit., p. 91.

⁴⁰ Adorno, Th. W., *Versuch über Wagner*, op. Cit, p. 87. (Edic. Española, p. 87).

⁴¹ No me puedo ocupar aquí de manera sistemática sobre el problema de la crítica ideológica. Hoy es equiparada la crítica ideológica en muchas ocasiones con el racionalismo del seminario marxista del 68 y sus seguidores universitarios, lo que señala a una pérdida de memoria histórica. Las ciencias sociales quisieran, desde Terry Eagleton, ir en parte contra corriente, pero el núcleo de la estética y de la teoría del arte de nuestros días debe sin embargo seguir la regla al pie de la letra. Esto es poco satisfactorio. De Adorno se puede aprender que el verdadero desafío de la crítica ideológica descansa en la interpretación de las obras de arte individuales y no en reseñas sociológicas o político-culturales.

socialmente. Casi abstrusamente destacan determinadas notas sobre el marcar el compás del maestro de capilla soberano⁴² al comienzo del capítulo II⁴³. Otras reflexiones tienen de nuevo algo para sí, aunque sin poder estar del todo convencidas ya que o no pueden entrar suficientemente en detalles o están constreñidas conceptualmente. Que Wagner parte de alguna manera de la debilidad de la memoria de los consumidores, y que al mismo tiempo nadie ve capaz de que él se acuerde de algo, se concentre en alguna otra cosa que él en ese momento encuentra necesario, acierta en el contenido de la experiencia para la técnica del leitmotiv. Comprensiblemente, esto se daría cuando esta ayuda de la memoria para los olvidadizos en este contexto general se asentase una nueva formulación del problema del tiempo musical, desde donde se puede ir a temas independientes, en lugar de tomarlo como resultado de un efecto del consumo, tal y como Adorno sugiere⁴⁴.

Se comporta de manera similar el famoso *dictum*: “La ley formal de Richard Wagner consiste en ocultar la producción bajo la apariencia del producto”⁴⁵. Se podría establecer una serie completa de fenómenos donde Adorno esté en lo correcto y esta sentencia diría mucho para la intuición de que en Wagner se da una modernización de la técnica compositiva en la que se permitió a la música formar la oposición entre técnica y naturaleza en él mismo. Este proceso estaba en parte preparado en el presente wagneriano. El modo en el que se movió en su polémica contra Berlioz sobre las “maravillosas obras de la técnica”⁴⁶ tiene algo en común con lo que después Adorno aplicó contra él mismo. Los análisis musicales de Adorno conducen en la buena dirección cuando buscan la comparación de la subjetividad artística con una correlación una lógica de la “cosificación”. El motivo de la “ocultación del trabajo” es relevante de manera indudable para la presencia del sonido en sentido enfático. Sólo el concepto de “fantasmagoría” que se pone en juego adivina, de

⁴² En la edición española Adorno no se refiere en este contexto al “Kapellmeisterherrscher”, que es el término que utiliza Klein, sino al “director de orquesta”, que en alemán se suele indicar como “Dirigent”. Así que he decidido conservar la terminología de Klein, ya que el matiz en la historia de la música es considerable (Nota de la traductora)

⁴³ Cfr. *Ibidem*, p. 28. (edición española p. 31).

⁴⁴ Klein, *Gebrochene Temporalität*, Parágrafo IV y V.

⁴⁵ Adorno, *Versuch über Wagner*, p. 82 (edición española, p. 82).

⁴⁶ Wagner, R., *Oper und Drama*, Frankfurt a. M., 1983, p. 78. (Edición española: Wagner, R., *Ópera y drama*, Madrid, Akal, 2013).

manera contradictoria, que las figuras de las afirmaciones sociales se quedan a mitad del recorrido. Si con ellas se quiere considerar escenas de un paraíso artificial o un *tableaux* natural o también el drama musical como totalidad, no se experimenta nada realmente claro en ninguna parte. Todos estos pasajes son menos insatisfactorios no porque serían llanamente falsos (¡ni siquiera se cumple lo del *Kapellmeister* y la marcación de compases!), sino porque es aún oscuro lo que adquiere importancia en la totalidad. Hay detalles más y menos interesantes, pero ninguna construcción coherente.

Si no se diera una gran excepción no se salvaría la construcción (teórica). Me refiero al pasaje en el que Adorno establece la relación entre drama musical, metafísica e industria cultural: “la “fragilidad de la totalidad” podría expresarse en categorías estilísticas como el conflicto entre el elemento romántico y el positivista. La concepción de la totalidad cerrada en sí y que se despliega a sí misma, de la idea presente en la intuición sensible, es un fruto tardío de los grandes sistemas metafísicos, cuyo impulso, filosóficamente roto desde el Feuerbach conocido por Wagner, se refugió en la forma estética (...) Pero así como este desplazamiento está condicionado por el positivismo que tan claramente se anuncia en la determinación de Schopenhauer a negar el “sentido” a toda la existencia natural (...) así también la metafísica inmanente al procedimiento wagneriano va a la par con el desencantamiento del mundo. La adición de todas las formas de reacción de los órganos sensibles a la totalidad del drama musical tiene como presupuesto no sólo la ausencia de un estilo obligatorio, sino más aún de la disolución de la metafísica. Ésta quiere en la obra de arte total no tanto expresar como producirse. La profanidad consumada querría generar por sí misma una esfera sacra; en *Parsifal* no se hace sino elevar a la autoconsciencias toda esta tendencia inicial. De tal esencial del artificio deriva el carácter ilusionista de la obra de arte tal. La obra de arte ya no obedece a su definición hegeliana como la apariencia sensible de la idea, sino que lo sensible se dispone para parecer como si dominase a la idea: esta es la verdadera razón del rasgo alegórico de Wagner, de la invocación de una esencialidad irrecuperable. El delirio tecnológico se prepara para el terror a la cercana y excesiva sobriedad. El paso de la ópera a la soberanía autónoma del

artista interfiere, por tanto, con el origen de la industria cultural. El entusiasmo del joven Nietzsche se equivocaba sobre la obra del arte del porvenir: en ésta se produce el nacimiento del cine a partir del espíritu de la música”⁴⁷

Nombraremos el primer momento como romántico. En forma de un sistema estético-filosófico se formula la sublevación de lo bello contra la separación y la abstracción de los modernos (“el viejo programa del sistema”, “la nueva mitología”, etc.). Entonces, como dice Adorno, “en la forma estética se salva” no es insignificante cuando una afirmación del sistema artístico de la realidad total (Gesamtwirklichkeit) se pasa por alto o se declara culpable en un artefacto individual, separado de nombre obra de arte total (Gesamtkunstwerk). Se debe recordar ahora a Schelling, cuyo camino fue del *Sistema del idealismo trascendental*, donde el arte *como tal* fue elevado al rango del “órganon de la filosofía”, hasta la *Filosofía del arte*, donde parece esperar todo para la filosofía en esa “composición más perfecta de todo arte” en una obra específica, siguiendo al pie de la letra un modo ciertamente wagneriano⁴⁸.

Hablar de *Gesamtkunstwerk* como fruto tardío del sistema de identidad estético no significa que sea el cumplimiento de la aplicación del programa de Schelling. Mucho más esencial es el momento de retirada de las interpretaciones sistemáticas del arte del conjunto de la realidad total a favor de la participación de una praxis multimedial. La praxis, siguiendo a Adorno, tiene como requisito no sólo el desmoronamiento de las formas estéticas generales,

⁴⁷ Adorno, VUW, pp. 101 y ss (de. Española, p. 101 y 102).

⁴⁸ “Quiero observar aún que la composición más perfecta de todas las artes, la reunión de poesía y música por el canto, de poesía y pintura por la danza, es sintetizada a su vez en la manifestación teatral más compleja que fue el drama en la antigüedad, de la que sólo nos ha quedado una caricatura, la ópera, que, con un estilo más elevado y noble por parte de la poesía así como de las demás artes concurrentes, podría conducirnos de nuevo a la representación del antiguo drama combinado con música y canto. (...) Este drama ideal es el servicio religioso, la única forma de acción verdaderamente pública que ha conservado la época moderna, aunque haya sido muy reducida y limitada posteriormente” (F. W. J., *Philosophie der Kunst*, Darmstadt, 1976, 380/736, edición española en F. W. J., *Filosofía del arte*, traducción de Virginia López-Domingos, Madrid, Tecnos, 1999, 498/736). Cfr. también Marquard, O., *Gesamtkunstwerk und Identitätssystem. Überlegungen im Anschluss an Hegels Schellingkritik, en Aesthetica und Anesthetica. Philosophische Überlegungen*. Paderborn, 1989, 100-112.

sino aún más la destrucción de la metafísica clásica. Esto ya no reacciona a esta destrucción con un nuevo concepto de arte ideal, sino con una totalización estético-empírica. En este sentido, se tiene que leer si esto significaría que en el lugar de la aparición sensible de la idea se coloca la purificación teatral de lo sensorial para alcanzar la idea.

A Adorno le basta la doctrina del fin del arte de Hegel lo mismo contra Schelling que contra Wagner: en la realidad abstracta de la modernidad capitalista no puede representar el todo de manera plástica, como una hermosa individualidad para todos. El precio que tiene que pagar, que sin embargo insiste en una implicación práctica, está vinculado al origen de la industria cultural, su enlace con una desarrollada tecnología de la ilusión, el reclamo de los magos perezosos; *last but not least*: la violencia. Esto no afecta sólo a los detalles. La intensidad del acceso wagneriano a la totalidad, su utopía de la realización sensorial sin límites y el recargar la ópera con semánticas míticas, políticas y religiosas es uno de los síntomas de la debilidad estructural y especulativa del arte. Que Wagner no fue capaz de reconocer esto, marca el punto álgido de su anticipación a la cultura de masas. Su alcance llega a su plenitud en los altos cargos de la vanguardia.

La referencia a esto no empequeñece o trivializa la obra de Wagner, en la medida en que Adorno enlazó aquí la industria cultural con el cénit de la metafísica del arte romántica y su negación al mundo moderno. No queremos decir categóricamente que finalice en una fábrica de sueños de lo existente lo que como empezó como un bosquejo de un contra-mundo por excelencia. Están entretejidas inextricablemente entre sí la fábrica de sueños, este contra-mundo, fantasmagoría y el fundamentalismo estético. No hay una caída de la titánica utopía en las tierras bajas de las carcasas de acero, sino que, por el contrario, se mantienen los elementos románticos en lo positivista. Actualmente, su transición a la praxis multimedia del teatro musical, es decir, a la idea básica (Grundgedanke), muestra la nueva mitología del pensamiento con el “origen de la industria cultural” y se compromete con sus ascendentes posibilidades tecnológicas. Lo que no se puede ya nunca más cumplir como concepto metafísico de la verdad bella, que excede a la “prosa de las

relaciones sociales”⁴⁹, debe aferrarse al medio de la nueva “fantasmagoría” para poder producir o, mejor dicho, provocar una impresión de totalidad. La cultura de masas no es meramente “hecha desde fuera” por el gran arte, sino que va mucho más allá de sí mismo, es decir, lo que se desprende de su idea.

De esto no deriva el principio de que la tradición operística se oriente hacia las emociones de la masa de oyentes. Es más, se avanza hacia un público más bien abierto hacia un interés efectivo dirigido por la ópera en el caso de Wagner hacia una sistemática, que cuando menos modifica sus capas esotéricas y artísticas sin concesión de manera persistente, más se relaciona con las necesidades concretas de los oyentes reales. Un borrador de música como medio de la tecnología de los afectos y del cuerpo no puede ser capaz de reaccionar ante el deseo y las fantasías de colectivos anónimos como lo haría el sujeto capitalista de la mano invisible en el mercado moderno. Esa totalización compositiva desde el enfoque de la estética de consumo define el lugar histórico del drama musical. Wagner no sólo no sirve a ningún público empírico sino que, y esta diferencia es definitoria, sino que imagina uno no-existente: en él se conjugan fábrica de sueños y subversión, seducción de masas calculada y modernidad intransigente.

Si se toma en serio el significado constructivo de este pensamiento, se dejan liberar las anteriormente citadas partículas rapsódicas de la interpretación social de su hábito a ser “sociologizadas” y ser integradas más plausiblemente en la concepción total. Se puede mostrar que los conceptos de los diletantes, de los maestros de capilla, de la carácter fetichista de la mercancía, que van aparejadas de la observación dispersa y táctica a unas figuras relevantes en la crítica social se abaten a tiros, cuando se lee bajo la luz de la relación entre drama musical, metafísica e industria cultural.

Me detengo aquí. Queda claro que aún está pendiente la crítica de Adorno de la musicología así como la validación filosófica de su estética. Se ha mostrado, que el presente de su propuesta y la crítica a su pensamiento no es ninguna contradicción, sino que se necesitan la una a la otra. Quizá una de las tareas

⁴⁹ Se refiere a la “Prosa der Verhältnisse” hegeliana, que también ha sido traducida como “prosa de las relaciones ordinarias” y “prosa del mundo” (nota de la traductora).

propuestas para la crítica consista en crear este presente y al mismo tiempo el benjaminiano presente de lo histórico, lo prometedor de lo anticuado: separar el contenido de verdad del contenido de la cosa. Quedan afectados por esto la fenomenología musical y el análisis en Adorno como la hermenéutica social y política. La crítica opera con todo esto como la golondrina proverbial en el ala del águila: aquella vuela más alto porque vuela con aquélla.